



ВАСИЛИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ САХНОВСКИЙ

Василий Григорьевич Сахновский родился в 1886 г. в Смоленской губернии во времена Российской Империи. Его путь к театральной деятельности не был прост, но тем и интересен. Сахновский окончил историко-филологический факультет Московского университета, он был хорошо исторически и философски образован. Позже это все помогло ему стать особым театральным деятелем. В своей работе он соединил грандиозный личный опыт и знания истории быта и культуры, поскольку с детства он впитал в себя впечатления от деревенского быта и природы Смоленской губернии.

Студенческие работы Сахновского, в том числе его кандидатская, были посвящены изучению литературных источников, хранящих в себе описания усадебного быта. Он был первым человеком, который исследовал и опубликовал архивы дворянских усадеб. Документы, которые он изучал, как будто оживали в его работах, таким образом, он изучил и воскресил своими знаниями крепостной усадебный театр. Это искусство он понимал, вероятно, как никто другой. Можно



сказать, что у Сахновского был дар оживлять отдельные факты, которые позже складывались в целые пласты усадебной жизни, которые он осмысливал. Таким образом, находились знаки, которые характеризовали целую эпоху. Благодаря такому отношению Сахновского к искусству, родились его работы «Крепостной усадебный театр», «Двенадцатый год и Цианизация дворянских театров», «История крепостного театра Смоленской и Калужской губерний», одновременно и научные, и художественные по своей сути.

Сахновский принадлежал к тем представителям театроведения, которые считали, что наука о театре самостоятельна, которые отделяли ее от литературоведения и историографии. Василий Григорьевич в своих работах говорит о театре не только как исследователь, но и как свидетель и участник. Как писал о Сахновском П. А. Марков: «Сахновский остерегался однозначности — он вживался в парадоксы крепостного театра, в котором жестокость существования и неумелая подражательность причудливо сочетались с безудержностью слепого и неуправляемого таланта, помещичье самодурство — с подлинной любовью к театру как к искусству, а не забаве. Сахновский понял особую, грубоватую эстетику этих театров, он получал истинное наслаждение, погружаясь в эти порою взаимоисключающие впечатления — не случайно позже он ставил „Полубарские затей“ Шаховского».

Сахновский был не только потрясающим театроведом, но и педагогом. На протяжении 1907 по 1912 гг. Василий Григорьевич посвящал все свое время педагогической деятельности. Он читал лекции по русской литературе на Перечистенских рабочих курсах, также преподавал русскую литературу в Пушкинской аудитории для рабочих в Лефортове, вел специальные курсы по театру и русскому искусству в Дорогомиловском и Чистопрудном отделениях Общества народных университетов. С 1914 по 1920 гг. Сахновский читал лекции и вел научную работу в самом популярном из учебных заведений того времени — в



Университете Шаняевского. Он получил сначала звание доцента, после — профессора по кафедре русской литературы и искусства, он даже несколько лет проработал на должности ученого секретаря в этом университете. На академическом отделении Сахновский читал историю русского театра, историю драмы, историю романа XIX в., а также несколько специальных курсов: «Изучение формы русского романа», «Русский театр по данным мемуаров и коллекций», «Источники и музеи по истории русского театра», «Элементы и задачи современного театра». Весь этот, далеко не полный, перечень прочитанных Василием Григорьевичем курсов, говорит о его обширных знаниях и кругозоре.

На научно-популярном отделении Сахновский читал лекции о русской и западноевропейской литературе.

Он всегда проводил занятия по своим оригинальным программам, которые соответствовали требованиям конкретной аудитории и общественно-политическим взглядам тех лет.

Он обладал особым языком, которым говорил об искусстве театра. Его речь была наполнена импровизационной силой, неожиданными поворотами мысли, парадоксами, но при этом речь не была лишена логики. Эти особенности делали его лекции понятными как высококвалифицированным педагогам, так и неподготовленным слушателям. Сахновский практически овладевал слушателем, не давая ему возможности сопротивляться.

Василий Григорьевич сразу же полюбил преподавательскую деятельность, он стремился к молодежи, к тем, кому нужен был учитель, воспитатель и наставник.

Сахновский был действительным членом Государственной академии художественных наук (ГАХН) с 1922 по 1928 гг., профессором кафедры истории театра Высшего художественного института в тот же период, профессором истории русского театра в Литературном институте им. В. Брюсова и в



Археологическом институте, профессором, членом Ученого совета и руководителем кафедры режиссуры в Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского (ГИТИС), директором и художественным руководителем Школы-студии им. В. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. Горького. И это далеко не полный список педагогической и научной деятельности Василия Григорьевича.

Стоит отметить, что театр интересовал Сахновского не только как историка. Из зрителя, ученого, преподавателя и комментатора он превратился в очень интересного режиссера. Он вдохновлял актеров, вследствие чего многие оставались ему верны и признательны на всю сценическую жизнь.

К практической режиссерской деятельности Сахновского привела как раз его педагогическая деятельность. Параллельно с беседами по литературе и искусству с группой молодежи в студии Ф. Ф. Комиссаржевского в Москве, он начал заниматься с этой же группой актерским мастерством. Когда Комиссаржевский открыл свой театр, режиссером стал ни кто иной, как Василий Григорьевич Сахновский.

1912—1914 гг. вошли в историю русского театра как годы поисков и сомнений, возникновения «студийного» движения, из которого появились театры.

Первой постановкой Сахновского, которая привлекла к себе внимание Москвы, стала инсценировка рассказа Достоевского «Скверный анекдот». И это было только началом творческого пути режиссера. Через десятилетия, изменение мироощущения и в творческих исканиях он придет в стены Московского художественного театра.

В 1926 г. Василия Григорьевича пригласили на должность режиссера в Московский художественный театр. С приходом в МХАТ Сахновский пересмотрел свои принципы, на него повлияла встреча с мастерами-актерами МХАТ, с руководителями театра К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко.



В лице Сахновского театр получил режиссера, который глубоко понял и оценил значение выдвинутых руководителями театра принципов создания спектакля, работы с актером, а также построение и жизнь всего театрального организма. МХАТ же для Василия Григорьевича стал естественным завершением его театральных поисков и амбиций.

Сахновский вошел в этот театр, приняв его исконные благородные законы, часто даже жертвуя личным самолюбием и сознательно себя ограничивая, как писал о Василии Григорьевиче П. А. Марков. Однако оба руководителя МХАТ высоко ценили Сахновского и сотрудничали с ним. Его любили актеры, художники и композиторы. Он хорошо знал и тонко чувствовал музыку, благодаря чему он всегда давал композитору четкие задания, позволяя осуществлять поиски чего-то нового в музыкальном оформлении спектакля. Он любил работу театрального художника-макетчика, мог часами заниматься работой с макетом, подбирать реквизит и бутафорию, но больше всего Сахновский любил актера, человека и художника в нем. Василий Григорьевич был хорошим психологом, как писал о нем Н. М. Горчаков, он видел те процессы внутренней жизни актера, которые выражались в малозаметном жесте.

Театральная деятельность Василия Григорьевича позволила ему встать во главе Школы-студии им. Немировича-Данченко, взять на себя руководство подготовкой нового поколения МХАТ. Он организовал кафедру режиссуры в ГИТИСе, а также оставил интереснейшие книги по методологии режиссуры.

Первыми книгами Сахновского были «Художественный театр и романтизм на сцене» и «Театр А. Н. Островского». Во многом эти книги не потеряли своей актуальности и сегодня.

Пожалуй, наиболее интересны книги Василия Григорьевича «Работа режиссера», «Режиссура и методика ее преподавания» и «Мысли о режиссуре», составляющие некую трилогию о науке, которая зовется режиссурой.



В первой части этой трилогии, в «Работе режиссера», Сахновский вовсе не ставит перед собой задачу создать теорию режиссуры, однако на основе своего опыта предлагает рассматривать режиссуру, как некий комплекс процессов, происходящих в театре.

В «Работе режиссера» Сахновский делится с читателем воспоминаниями о своем творческом пути, о своей работе в театре им. В. Ф. Комиссаржевской, в Театре комедии и в МХАТ, он перечисляет основные компоненты спектакля, тем самым, показывая начинающему режиссеру некоторые вехи, которым нужно следовать в процессе постановки спектакля. В этой книге Василий Григорьевич также полно раскрывает вопросы работы над текстом пьесы и языком, вопросы работы с актером и художником. Также в книге достаточно отчетливо изложены размышления о стиле, ритме и композиции, об их значении в процессе создания спектакля.

Несмотря на скромное предисловие самого Сахновского к своему труду, книгу, без сомнения, можно считать серьезным исследованием в области теории и практики режиссуры.

Интересны в этой книге и примеры работы режиссера с художниками-декораторами, его рассказы о работе с товарищами по искусству. Есть и целая глава, посвященная постановке «Мертвых душ» в МХАТ в 1932 г., когда Сахновский второй раз в жизни в качестве режиссера встретился со Станиславским.

Сам Сахновский в книге дает определение художественному и общественному значению профессии режиссера: «Работая в театре, режиссер не только ставит спектакли, выполняя присущую ему производственную функцию. Он является художником в полном смысле этого слова и как таковой думает о жизни и обобщает свои впечатления о ней. И чем больше он думает, наблюдает, приобретает знания, чем он теснее связан со своей эпохой, тем вернее отобразит в своем творчестве мысли и идеи современников своего народа». Именно этому Сахновский и учил своих студентов.



Через два года после «Работы режиссера» Сахновский заканчивает писать вторую часть трилогии: «Режиссура и методика ее преподавания».

Первая книга в основном рассказывает о творческой жизни автора, вторая же полностью посвящена будущим режиссерам, которые должны будут прийти на смену современникам Василия Григорьевича. Можно сказать, что эта книга отражает многолетний педагогический опыт Сахновского, итог его размышлений об искусстве режиссера. К методике преподавания режиссуры Сахновский подходит последовательно, начиная от определения сущности театрального искусства как коллективного творчества, через исследование природы режиссуры, ее особенностей. В этой книге Сахновский не опровергает свое утверждение о том, что искусство режиссера основывается на трех этапах — работа над автором, работа с актером, работа с художником, — но теперь к каждой теме он подходит как к предмету научного исследования.

Помимо этого, в книге дается краткое изложение истории западной и русской режиссуры. Он делится своим опытом работы с техническим цехом театра. Сахновский говорит о работе с машинистом сцены и осветителем, о работе над шумами и музыкальным оформлением, о взаимоотношении режиссера и драматурга, зрителя и режиссера.

Можно сказать, что книга «Режиссура и методика ее преподавания» наиболее глубоко освещает вопросы практики режиссера в театре.

Третья книга Василия Григорьевича Сахновского «Мысли о режиссуре» посвящена основным проблемам режиссуры, вопросам, которые волнуют уже зрелого, состоявшегося режиссера. Например, сценический стиль, ритм, композиция, проблема жанра в спектакле, сценическая условность.

Автор «Мыслей о режиссуре» не собирается раз и навсегда решать эти вопросы, он выражает свою точку зрения, приводит примеры, которые иллюстрируют его утверждение.



Сахновский утверждает, что мало быть просто профессионалом своего дела, необходимо быть режиссером — мыслителем, художником и поэтом своего искусства. В качестве аналогий и примеров Сахновский приводит произведения Рембрандта, Веласкезы, Рейсдаля, Пиранези, Чайковского, Бернини. Он говорит, что режиссер в своей работе над спектаклем должен также найти законы творчества, как это сделали художники и скульпторы, композиторы и поэты.

Наиболее интересной и живой эту книгу делает тот факт, что Сахновский не стремится к поучению и морали. Пусть мысли и выводы Сахновского в этой последней книге не охватывают всю тему полностью, но для тех, кто работает в театре, они, несомненно, представляют интерес.

Василий Григорьевич обладал своим языком, своей манерой говорить, строить фразу и зачастую его беседы по любому вопросу театральной жизни выходили далеко за пределы обычного разговора режиссера с актерами или художественного руководителя с труппой.

Помимо перечисленной его деятельности, Сахновский также работал в режиссерской лаборатории ГАХН с группой молодых режиссеров и художников; в театральной секции ГАХН; несколько лет он работал заведующим художественной частью МХАТ; в театральном журнале «Маски» в 1912—1914 гг.; работа над статьями, выступлениями, стенограммами заседаний кафедры режиссуры ГИТИС, которой он руководил; выступления на всесоюзных театральных и режиссерских конференциях. Это был поистине великий театральный деятель и педагог.

*Алина Азанова,
редакция издательства «Планета музыки»*



ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ О ТЕАТРЕ

В этой книге мне хочется, не ставя задачи создания теории режиссуры, передать некоторые свои наблюдения над работой режиссера. Мне кажется небесполезным, если я расскажу, как я лично работал над целым рядом спектаклей или как я понимаю вообще сущность режиссерской работы. Я не хочу придавать моим замечаниям характер общеобязательных правил. Многое из того, о чем я говорю в этой книге, конечно, является необходимым признаком режиссерской работы вообще. Но многое — характерно только для меня и для той режиссерской школы, к которой я себя причисляю.

Главное в искусстве театра — это творчество актера. Поэтому основной задачей режиссера в театре является работа его с исполнителями, его умение разобрать пьесу и помочь исполнителям раскрыть в ней то, что он считает главной идеей произведения.



Но для того чтобы помочь исполнителям раскрыть основную идею произведения, режиссеру необходимо самому убедиться в том, что он верно ее определяет. Найдя же идею произведения, продумав ее, убедившись в том, что она объединяет и приводит в действие все образы данного произведения, режиссер приходит к определенному замыслу, который должен лечь в основу его постановки.

Иногда этот замысел долго не кристаллизуется в четких линиях, не укладывается в скупую формулировку, но даже в непроявленном, скрытом состоянии он питает и увлекает творческую фантазию режиссера, является зерном, из которого вырастает весь постановочный план. В других случаях замысел в основном формулируется сразу.

Ниже я еще буду говорить о том, как в зависимости от встреч с актерами, от их предложений, от их понимания пьесы и образов, отдельные детали в замысле, а иногда кое-что и в основных его положениях подвергается изменениям. Очень часто это случается и в результате творческих встреч режиссера с художником, музыкантом и другими участниками спектакля.

Огромное значение для режиссера, как и для всякого художника, имеет его умение наблюдать и осмысливать окружающую его действительность, общественные события, быт людей, природу, человеческие взаимоотношения.

Для того чтобы режиссер или актер мог показать и выразить действительную жизнь правдиво и просто во всем ее многообразии, ему нужно фиксировать



в своей памяти впечатления от пейзажей, от встреч с людьми. Ему нужно наблюдать и движение змей, и полеты птиц и насекомых, не говоря уж о том, что ему нужны наблюдения всей человеческой жизни, мелких и крупных кусков ее. Все эти наблюдения и впечатления скапливаются в нем, как в резервуаре. Это — его накопленное и постоянно пополняемое богатство. Он должен постоянно впитывать в себя жизнь, остро и глубоко ее переживая, создавая из этих переживаний своеобразный фонд для своего творчества.

Он должен откладывать в своей памяти то или иное состояние или переживание, которое пришло к нему, уже в самый момент восприятия, выделяя в нем то, что впоследствии, в нужный момент, может понадобиться ему для сценического творчества.

Для того чтобы воспринимать ритмы, черты, образы и смысл окружающей жизни, имея целью воспроизвести все это впоследствии на сцене, человек театра должен уметь так ежечасно направлять свое внимание, чтобы в нужный момент накопленный им опыт и воспринятые образы могли послужить ему для развития сценического действия в театре.

Человек театра должен проделывать постоянную огромную работу вбирания и осмысливания окружающей его жизни и переработки ее применительно к целям своего искусства.

Для режиссера, как и для всякого художника, впечатления от окружающей действительности являются своего рода запасами, или заготовками, которые он перерабатывает в своей режиссерской работе, создавая на их основе театральные образы и положения.



Все эти наблюдения нужны не для того, чтобы их переносить буквально на сцену и в движения или мимику актеров, а для того чтобы обогатить свою фантазию и переработать этот опыт, взятый из живой действительности, в сценически убедительные образы и положения, диктуемые характером театрального искусства.

Засохшее дерево где-нибудь в стороне от селения около нежилого дома с забитыми окнами, скамья с оборвавшейся полуистлевшей спинкой, колодец, а над ним кривая сосна, или блистающая колонна, в которой отражается зажженная люстра, — все это не только выгодные планировочные места, около которых я вижу десятки мизансцен, не только игровые точки, вокруг которых можно построить ряд движений чисто внешнего характера, а поводы к созданию целых сцен, которые рисует мне моя фантазия, сцен, в которых раскрываются интересные события, ярко определяющие человеческие характеры.

Глядя зимой на медленно качающуюся мохнатую лапу ели, с которой осыпается снег, и слушая тишину леса, передававшуюся мне как раз этим движением ветки и снегом, медленно осыпавшимся на ярко блистающие на солнце сугробы, я запоминал какой-то особый покой и неподвижность леса. Но во время работы на сцене этот образ леса и чувство тишины мне нужны были вовсе не для того, чтобы создавать на сцене ту же картину зимнего леса, а для того, чтобы вызвать в фантазии исполнителей нужные образы, помогающие им сценически передать тишину и покой, которые совершенно по предлагаемым обстоятельствам не напоминали ни занесенный снегом лес, ни морозное



утро, в которое я следил за тихо падающим с еловой ветви снегом.

Следя за змеей, греющейся на солнце или проползающей меж камней, я вглядывался в ее голову, рассматривал ее глаза, рот, и это давало мне какой-нибудь новый штрих для грима или помогало подсказать актеру какое-нибудь движение.

Несколько лет тому назад, осенью, я ходил по лесу и, не думая ни о своей очередной постановке, ни о каких-либо других работах в театре, просто гулял и собирал грибы. Я остановился на краю оврага. На той стороне лощины — лес, черной грядой уходивший в небо. По скату оврага шла тропинка, а над самым обрывом росла рябина; на солнце она горела ярким красным пятном. В лесу каждый звук раздавался очень внятно в чистом, прозрачном воздухе.

Через несколько месяцев я работал на сцене и планировал один эпизод, по настроению и по атмосфере напоминавший мне то состояние, которое я испытал в лесу осенью. Передо мной возник образ оврага, леса, дорожки, сбегавшей в лощину, рябины, ярко рдевшей на солнце. В авторском тексте, который диктовал мне планировку и атмосферу сцены, не было ни леса ни оврага. Там была героиня, спускавшаяся по лестнице вниз в состоянии глубокого одиночества и внутренней сосредоточенности.

Я велел спустить темный занавес в складках на третьем или четвертом плане сцены. Этот занавес был хорошим темным фоном. Я велел поставить несколько станков, один на другой, у этого темного занавеса и многоступеньку, по которой можно было сойти



с одного плана станков на другой, а к последнему, нижнему, плану приставить трехступеньку.

Я распорядился покрыть все эти станки и ступеньки темным холстом. На верхнем станке около многоступеньки сначала села исполнительница в темном платье, закутавшись в темнокрасный вязаный шерстяной платок. Эта одинокая женская фигура, сидевшая там на верхнем станке и потом двигавшаяся вниз, словно прислушиваясь к тишине и медленно спускаясь на фоне этого мутносерого занавеса в складках, помогла мне легко распределить весь монолог исполнительницы, когда она закончила сцену, сойдя совсем вниз и укутавшись еще плотнее в свой платок.

Как будто ничего общего не было между образом оврага в лесу осенью и содержанием монолога. Однако сценическое действие, которое мне удалось вызвать в исполнительнице, и планировка для монолога вылились у меня из впечатлений, полученных на закате в осеннем лесу.

Основная задача режиссера — найти и добиться от актера выразительного действия внешнего или внутреннего с максимальной силой воздействия на зрителя. Драматическое действие, проявляясь через голос, движение, жест, мимику, линию, складку и т. д., необычайно разнообразно отражает многогранность действительности. Развертывание образов в спектакле и их сочетания требуют максимальной направленности внимания исполнителей на раскрытие их смысла. Вот над этим, главным образом, работает режиссер.

И все искусства, смежные этому выразительному действию актера, мастера труппы актера, — живопись,



музыка и т. д. — в работе режиссера по созданию спектакля нужны только как подчеркивающие игру актера или дающие те или иные штрихи в помощь ему.

Режиссер и актер работают над текстом драматурга, они вскрывают содержание, смысл произведения автора, доносят основную идею произведения.

Спектакль тогда становится целостным художественным произведением, когда в основе его лежит в равной мере увлекающая как режиссера, так и актера пьеса, пронизанная внутренним или внешним действием. Но необходимо, чтобы это действие складывалось, как цепь последовательных сцен, и чтобы эти сцены, вырастающие в этапы действий и в конфликты, давали пищу творческому воображению и воле актеров.

Режиссер стремится к тому, чтобы добиться в спектакле художественного единства. Он стремится к тому, чтобы никто из сотворцов спектакля не вырывался вперед в ущерб другому: ни автор, ни актеры, ни художник. Но на практике очень часты случаи, когда это гармоническое сочетание нарушается, когда режиссеру не удается достигнуть в спектакле художественной целостности, когда интересы целого нарушаются кем-либо из создателей спектакля: или выпирает на первый план замысел режиссера, становится чересчур заметной его работа; или великолепное само по себе исполнение актеров остается в то же время несогласованным с режиссерской трактовкой произведения автора и, привлекая к себе обостренное внимание, разрушает целостность спектакля; или у режиссера и у актера оказывается недостаточно сил для того, чтобы быть на одном уровне с драматургом, и зрителю хочется



слушать текст драматурга, не обращая внимания на посредственную игру и неинтересное режиссерское толкование драматического произведения. И, наконец, самое печальное — когда художник-декоратор оказывается в спектакле самым интересным лицом, а драматург, актеры и режиссер превращаются только в материал для декоративной композиции.

Я приведу несколько примеров.

В спектакле Вс. Э. Мейерхольда „Лес“ все затмевал режиссер. В каждом исполнителе, в каждой мизансцене, в построении эпизода был виден режиссер. Актеры были бессильны обратить на себя внимание зрителя, автор, переработанный режиссером по плану, взятому безотносительно к смыслу авторского текста, безнадежно боролся с режиссером, преодоленный им.

С другой стороны, можно привести огромное количество примеров, когда зрительный зал разражался аплодисментами декоратору и следил по преимуществу за сменой пейзажей и интерьеров, которые выпирали из спектакля и своим внешним блеском и пышностью убивали текст пьесы, игру исполнителей и работу режиссера. Так было в ряде постановок в Камерном театре, оформлявшихся Г. Б. Якуловым. Так было в сравнительно давно шедшем в Москве спектакле „Принцесса Турандот“ в постановке Ф. Ф. Коммисаржевского в 1912 году, когда художник Н. П. Сапунов заслонил собою всех в этом спектакле.

Режиссер должен стремиться, чтобы спектакль стал художественным единством и был непосредственно воспринимаем зрителем как подлинная художественная

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru